



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



EL ESPACIO INTERIOR COMO ESCENARIO HISTÓRICO. LOS CASOS DE *MILOU EN MAI* Y *THE DREAMERS* EN MAYO DEL 68

CRISTINA BAUSERO

Doctoranda Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ALEJANDRO VENTURA

Doctorando Universidad Pompeu Fabra, Barcelona

Resumen

Se trata de dos filmes que presentan una peculiar visión del Mayo francés y de la serie de acontecimientos que se suceden a nivel sociopolítico (con sus enfrentamientos callejeros como máxima expresión). Es posible explorar la reconstrucción histórica que estas películas proponen desde la óptica escenográfica de un espacio interior mutante. En ese sentido podemos concebir a *Milou en mai* como una película centrífuga: los personajes son catapultados desde el interior de una casa de campo (de arquitectura tradicional y atiborrada de objetos) hacia el exterior en un doble movimiento que los termina enclaustrando en una caverna prehistórica. Los sucesivos cortes de luz que se producen en la casa (con su correspondiente estética «en sombras») funcionan como dispositivo disparador de ese lanzamiento, el cuál, a su vez, es modulado por la huida-regreso del representante máximo del orden establecido: Charles de Gaulle. Por el contrario, *The Dreamers* es un filme centrípeto: los tres jóvenes encerrados en ese apartamento parisino (cuyo sentido vital se reduce al «puro sexo» y a la mera representación de sus íconos cinematográficos) son una muestra condensada de la multitud anónima que se manifiesta en las calles. En este caso, el deterioro escenográfico del interior —representado por el caos y la acumulación de basura— funciona como metáfora del propio conflicto interior de esos jóvenes atrapados en un espacio laberíntico de impronta haussmaniana.

Palabras Clave: Escenografía - Espacio interior - Mayo del 68 - Film centrífugo – Film centrípeto

Title: THE INTERIOR SPACE AS A HISTORICAL SCENARIO. THE CASES OF *MILOU EN MAI* AND *THE DREAMERS* IN MAY 68

Abstract

Two films that present a peculiar vision of the French May and the series of events that occurred at a sociopolitical level (with the street confrontations as their maximum expression). It is possible to explore the historic reconstruction that these films propose from the scenographic perspective of a mutating interior space. In that sense we can conceive *Milou en mai* as a centrifugal film: the characters are propelled from the interior of a countryside house (of traditional architectural style and filled with objects) towards the exterior in a double movement that ends up confining them in a prehistoric cavern. The successive black-outs that happen in the house (with their corresponding aesthetic “in the shadows”) work as a launching device

for this movement, which, in turn, is modulated by the flee-return of the maximum exponent of the established order: Charles de Gaulle. On the contrary, *The Dreamers* is a centripetal film: the three young characters confined to a Parisian apartment (whose vital sense is reduced to “pure sex” and the mere representation of their cinematographic icons) are a condensed example of the anonymous multitude that protests in the streets. In this case, the scenographic decay of the interior — represented by the chaos and the accumulation of garbage — works as a metaphor for the interior conflict of these young characters trapped in a labyrinthian space of haussmannian characteristics.

Keywords: Scenography - Interior Space - May 68 - Centrifugal film - Centripetal Film

MILOU EN MAI: UN FILME CENTRÍFUGO



Una de las maneras habituales utilizadas en cine cuando es necesario narrar una historia ficcionada que se enmarca dentro de acontecimientos de la «gran Historia» es utilizar esta última como telón de fondo del relato cinematográfico que se propone. Este es el caso, por ejemplo, de dos películas clásicas de Ettore Scola: *La noche de Varennes* (*La nuit de Varennes*, 1981) y *Una jornada particular* (*Una giornata particolare*, 1977)⁵¹⁷. *Milou en mayo* (*Milou en mai*), filme de Louis Malle de 1989, el cuál nos interesa abordar y analizar aquí, va en un sentido totalmente diferente pues lo que se produce aquí es una tensión permanente entre la Historia (los sucesos de Mayo francés) y el relato de las relaciones conflictivas que se producen entre los diferentes miembros de esa familia burguesa reunida a propósito de la muerte de la matriarca en la campaña francesa. La serie de acontecimientos

⁵¹⁷ En el primer ejemplo, el suceso histórico real que se reconstruye en la ficción (con otros personajes) es el episodio de la Revolución francesa cuando Luis XVI y María Antonieta intentan escapar al extranjero disfrazados de aristócratas rusos y son detenidos en Varennes; en el segundo, el telón de fondo de la historia de los dos vecinos (interpretados por Marcello Mastroianni y Sophia Loren) es la visita de Hitler a Roma el 6 de mayo de 1938.

que se suceden a nivel sociopolítico en París no funcionan en este caso como telón de fondo sino que tienen un papel determinante cumpliendo una función activa y permanente en la construcción de la diégesis cinematográfica. El comportamiento de los diferentes personajes de la ficción es modulado por esa gran Historia que aparece, en principio, como un dispositivo exógeno y que en un complejo doble movimiento agrupa y catapulta a dichos personajes desde el interior (la casa) hacia el exterior (la naturaleza) hasta terminar enclaustrándolos en una caverna prehistórica. Es en este sentido que decimos que *Milou en mayo* es una película centrífuga.⁵¹⁸

El elemento conector entre esa gran Historia y el relato de la ficción familiar está pautado por la narración de un locutor radiofónico, cuya presencia omnipresente en el interior de esa mansión campestre permite presentarlo como un personaje más, pero, como dijimos, determinante en el desarrollo del relato. En ese sentido podemos concebir que el Mayo francés funciona aquí como un componente medular del espacio-fuera-de-campo que puede ser enmarcado en la taxonomía clásica de los «seis segmentos» que estipulara en su momento Noël Burch. Nuestro particular *off-screen* correspondería en esta tipología al sexto segmento: «Por fin, el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte»⁵¹⁹. La particularidad



⁵¹⁸ No es fácil enmarcar a *Milou en mayo* dentro de la tipología propuesta por Marc Ferro a partir de su concepción de que «la especificidad de la historia en el cine, cuando se trata de ficciones que no pretenden ser reconstrucciones, es la forma que adopta la inventiva». Tal vez podría incluirse el filme en el ítem propuesto por el autor como «El análisis de un suceso. Síntoma y revelador de las enfermedades del funcionamiento de las sociedades...». Véase FERRO, M.: *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Ed. Akal, 2008, p. 10.

⁵¹⁹ BURCH, N.: *Praxis del cine*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1970, p. 26.

de nuestro espacio-fuera-de-campo (los sucesos en París del Mayo francés) es que ese lugar «más allá del horizonte» tendría una presencia invasiva permanente en el espacio interior de esa mansión (el campo de nuestro relato cinematográfico) que es una caja de resonancia de los conflictos individuales de los personajes.

Esa conexión simbiótica entre los sucesos sociopolíticos y los avatares familiares aparecen ya en la primera escena de la película: un plano de detalle de un enjambre de abejas es una clara metáfora del caos y los enfrentamientos callejeros que se están produciendo en París, lo que es reforzado por la lectura que realiza Milou en latín al dirigirse a los insectos («sólo Virgilio calma a las abejas»). Inmediatamente su relato se yuxtapone y se funde diegéticamente al del locutor radiofónico que escucha la matriarca en la cocina de la mansión previo a su muerte súbita por un infarto (¿la revuelta estudiantil como victimario?).

Ese doble movimiento que catapulta a los personajes del interior al exterior desde un centro espacial neurálgico (representado por el cadáver de la mujer en la biblioteca) a partir de los sucesivos cortes de luz (expresión materializada de la modulación sociopolítica de la gran Historia) responde, en última instancia, a la tesis subyacente de que el Mayo francés era una confluencia condenada de antemano al fracaso puesto los dos sujetos protagonistas en definitiva, respondían a lógicas diferentes: por un lado, los estudiantes con su espíritu naif y hedonista; por otro lado, los obreros y su violencia anti-capitalista. En ese sentido *Milou en mayo* representa el entierro artístico de la clásica consigna del 68: «obreros y estudiantes, unidos y adelante»⁵²⁰.

El primer movimiento (producto del primer corte de luz) —el cuál podríamos denominar impresionista— se produce *a posteriori* del extenso discurso de Pierre-Alain, el joven sobrino de Milou, que aparece como portavoz del movimiento parisino y quién a propósito de la revuelta de los jóvenes nos dice: «Eso es lo bueno, que no piden nada en concreto. Estamos hartos del dinero, de los beneficios, del poder de los países ricos, del consumo, de agotar la tierra, basta ya». La propuesta juvenil es un llamado al goce total a través del sexo libre y las drogas, a la solidaridad y hermandad, a la abolición del trabajo y la construcción de comunas libres inspiradas en los postulados del movimiento hippie. Este llamado contagia, transforma y catapulta al exterior, al contacto con la naturaleza, a todos los integrantes de esa familia burguesa que hasta ese momento habían permanecido con sus instintos reprimidos pero «a flor de piel» y se habían dedicado a «perder el tiempo» disputándose la casa, las tie-

⁵²⁰ Este postulado disociativo entre obreros y estudiantes aparece también en el filme de Louis Garrell, *Los amantes habituales* (*Les amants réguliers*, 2004). Si bien en este último el abordaje del Mayo francés es totalmente diferente al de *Milou en mayo* y *Sañadores*, pues los enfrentamientos en las barricadas aparecen no sólo explícitamente representados en un blanco y negro fuertemente estilizado (entre la bruma de los cócteles mólotov) sino que, y esto es lo más relevante, la revuelta se presenta como simple interludio (son veinte minutos en un film minimalista de tres horas) de una conflictividad nunca resuelta que se desplaza luego a las cuestiones del amor y las relaciones afectivas entre los jóvenes. De todas formas, es interesante el discurso que profiere el joven protagonista François, una vez producida la derrota: «Todo está perdido mamá. Los obreros están cediendo. Y los sindicatos temen más la revolución que los burgueses. Lo único que quieren es sacarles algo más de dinero a los patrones. Como si el dinero te diera la felicidad. No entienden que no es el dinero lo que cuenta sino la vida. Y no será el dinero lo que cambie la vida».

rras y los diferentes objetos materiales que les legaría en herencia la difunta mujer. Sin embargo, toda esta actividad lúdica y bucólica se desenmascará como pura simulación y representación cuando se produzca el segundo movimiento, producto del segundo corte de luz.⁵²¹

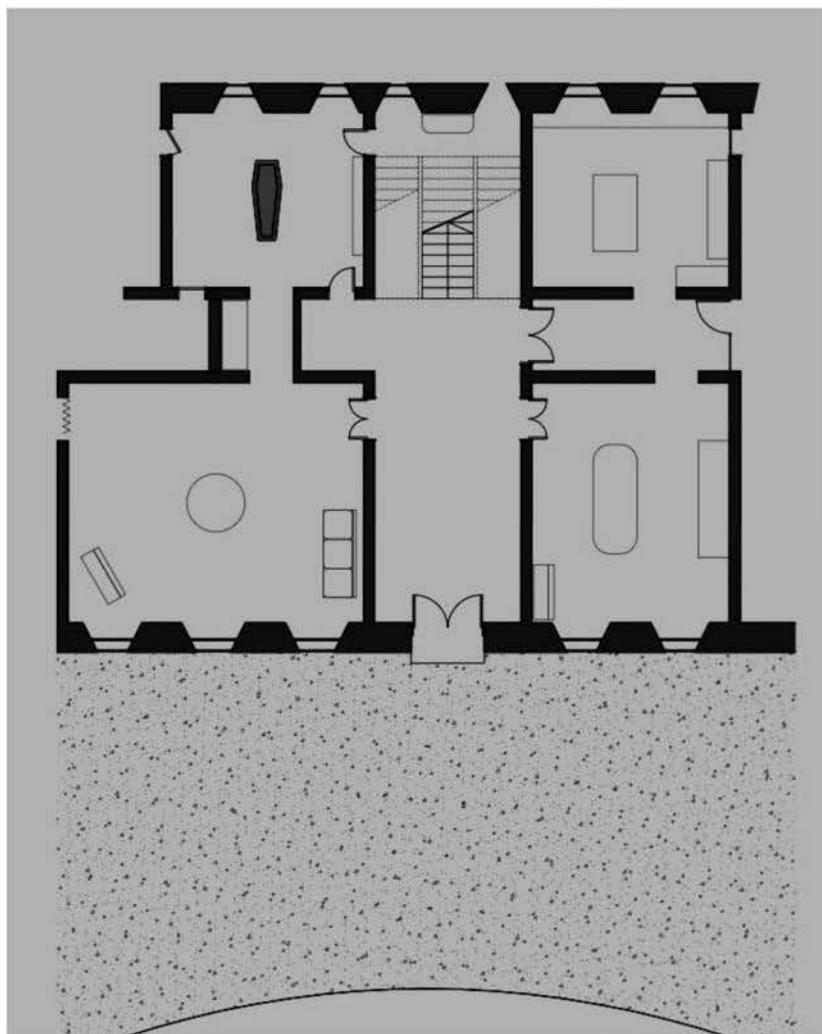
Este segundo movimiento —que difumina y hace desaparecer a nuestro sobrino-portavoz juvenil y coloca en primer plano la presencia fantasmagórica de unos supuestos «obreros expropiadores»—, está pautado por el suceso real de la desaparición de De Gaulle, el 29 de mayo, cuándo decide huir dejando tras de sí un vacío de poder que nadie finalmente osará ocupar. Es así que los distintos personajes (los miembros de la familia, a los que se suman unos vecinos) son arrojados a la noche oscura y fría, con hambre y despojados de sus bienes, para finalmente ser recluidos como bestias aterradas en una caverna prehistórica. Ahora, desaparecido el goce epicúreo y la seudocamaradería, vuelve a surgir el tema de los conflictos familiares llegándose a un clímax patético en esa lucha encarnizada entre las dos primas-bestias que luchan por la obtención de las joyas de la abuela. Con este segundo movimiento —que podríamos denominar goyista— se clausura definitivamente la *promenade* campesina del primero y queda al descubierto el núcleo duro que nuestros personajes familiares —y por extensión el conjunto del Mayo francés como expresión de la gran Historia— no podrían jamás resolver: el tema de la propiedad privada.

Finalmente, en lo que podríamos llamar un tercer movimiento «de normalización y eterno retorno» —y que coincide con la vuelta de De Gaulle a París y el llamado a nuevas elecciones— todos los miembros de la familia vuelven a sus rutinas burguesas quedando sólo Milou bailando en el caserón vacío con el fantasma de su madre muerta entre medio de los lotes de objetos heredados que van a ser repartidos. En este último «viaje uterino», Milou termina fundiéndose biológica y emocionalmente con su progenitora expresando de esa manera como la institución familiar burguesa opera siempre como la *última ratio*, esta sí infranqueable, para la superación del orden establecido.

DE RENOIR A GOYA PASANDO POR LAS VANGUARDIAS

El espacio en el que se desarrolla la película es una casa de la campiña francesa, una «Bastide» casa asociada a una arquitectura vernácula en el sentido que refleja una cultura y características propias, como es la casa burguesa. La elección de esta casa, ubicada en la provincia, lejos de los acontecimientos que se están produciendo en París, permite a Malle hacer la caracterización de esta familia burguesa y su recorrido por una casa materna, original, en el sentido de pertenencia al origen del individuo.

⁵²¹ En realidad, esa simulación y ese discurso vacío sobre «el fin del trabajo» ya había quedado en evidencia antes cuando el grupo festivo culminaba su viaje bucólico mientras el viejo ayudante de Milou —aquel que estaba en el comienzo con las abejas alrededor de su rostro—, aparecía solo cavando la fosa para la anciana: al fin de cuentas, alguien tenía que encargarse de darle sepultura... aunque ello implicase realizar un trabajo.



La casa como escenografía responde a la propuesta del director, es una planta rectangular subdividida en varios espacios vinculados entre ellos a través de múltiples aberturas. La fachada simétrica refuerza esta idea de la arquitectura inherente a una cultura, una puerta al medio, jerarquizada por molduras y por sus dimensiones, y ventanas a los laterales. Esta gran entrada resuelta por dos grandes puertas simétricas, remata al fondo con una amplia escalera de tres ramas, que lleva a los dormitorios. Esta escalera la utiliza el director, para realizar una puesta en que la anciana sube, da sus últimos

pasos hasta morir en el rellano, rodeada de muñecas de su infancia.

Del punto de vista escenográfico se coloca el cajón con la anciana muerta en la biblioteca. Este espacio y sus posibilidades de vinculación con los demás espacios, permiten el montaje de un espacio fílmico donde coinciden la muerta con la ubicación de la radio, para generar el punto central de tensión que hacen de esta escenografía un lugar, que si bien está cerrado, conecta el interior con el exterior a través del fuera-de-campo antes mencionado del Mayo francés. Este espacio-conector, punto central de la escenografía, y de la acción en varias de las escenas de la película, se integra fácilmente con el conjunto de la casa a través de sus múltiples puertas de acceso.⁵²²

Hay dos momentos dramáticos que se producen durante las comidas, en dos espacios diferentes. En el primer caso, se produce en el salón comedor burgués del que participa solo la familia, y que representa y expresa la extracción social de ésta. Ahí se produce la primera discusión sobre el tema de la herencia familiar. A posteriori, la segunda comida se da en el medio del primer corte de luz, —

⁵²² En la planta de la casa se ve como todos los espacios están conectados a través de las puertas y espacios de conexión, tanto el palier de acceso de proporciones alargadas como el ancho pasillo que conecta a éste con la cocina y el exterior lateral.

recurso narrativo nominado anteriormente como primer movimiento— y se realiza en la mesa de la cocina, donde allí si se suman otros personajes fuera de la familia. Ahora ya no se discute la herencia familiar, sino que se discute sobre aspectos político-culturales relacionados a los «nuevos aires» que transmiten las nuevas generaciones.

A partir de esta segunda comida (y modulado por este primer corte de luz) los diferentes personajes —los cuáles hasta ese momento aparecían enfrentados y divididos ya que representaban distintos perfiles sociogenéricos— son arrojados al exterior en un grupo ahora aparentemente integrado y homogéneo, a una fiesta campestre a la que asisten todos.

Esta fiesta en la hierba que conecta directamente con la obra de los impresionistas, reconstruye un explícito homenaje cinematográfico a Jean Renoir en el filme *Comida sobre la hierba* (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1959). En esta escena se manifiestan claramente las referencias y la conexiones con dicha corriente plástica, no solo a través de la representación de escenas de la vida cotidiana al aire libre, sino que además a través del uso de la luz y del color en la imagen⁵²³. Era necesario realizar la puesta bajo un árbol que permitiera plasmar la filtración de la luz. Así mismo, es posible trazar también un paralelismo conceptual-artístico entre este primer movimiento cinematográfico centrífugo que arroja a los personajes al exterior, con el proceso pictórico que pregonaban los impresionistas de fusión con la naturaleza. Este viaje hacia el exterior —lúdico y hedonista—, esta salida de todos juntos a una comida campestre, se produce al día siguiente de la cena en la cual fueron convocados por el joven defensor del Mayo. La itineraria por la que el director nos lleva de un camino de repaso artístico, que



⁵²³ El impresionismo, movimiento artístico de fines del siglo XIX, cambia la paleta de colores de las obras al óleo e introduce un nuevo concepto de sombra a partir del diseño de claroscuros con el uso de colores complementarios y contrastados.

sutilmente se va transformando en «un ajuste de cuentas» con las vanguardias y sus plataformas reivindicativas desde el arte, se refuerza con la referencia explícita con el surrealismo al poner, irónicamente, en boca de Milou, la famosa frase de André Breton: «el matrimonio es la tumba del amor»⁵²⁴.

Luego de esta fusión entre individuo y naturaleza, cuando volvemos al interior de la casa la reunión es amena, los personajes aparentemente se han despojado de sus prejuicios y de sus instintos reprimidos, así como de sus rencillas familiares. Esta reunión familiar al interior de la casa culmina con un baile en “trencito”, en la que ahora Malle refiere nuevamente a Renoir. Una puesta en escena que alude a *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939), con una cámara que sigue a los diferentes personajes por toda la casa en esta fila alegre, un baile que representa esa máxima expresión de esa «falsa fusión». La casa «bastide», que como habíamos dicho, es una casa en la que todas las habitaciones se conectan entre sí, permite esa puesta en escena con planos secuencias y pocos cortes. Durante este recorrido por toda la casa, los personajes se van disfrazando con objetos y máscaras que referencian al arte africano (objetos que pertenecían al hermano de Milou, bohemio excéntrico de la familia). Nuevamente Louis Malle vuela a dialogar con los movimientos artísticos de la vanguardia, ahora con aquellos que se inspiraron fuertemente en la abstracción del arte africano.

Este recorrido con toques de *vodevil* que serpentea por los diferentes espacios de la casa es



⁵²⁴ Aquí lo que sobrevuela es el fantasma de Luis Buñuel, que con su obra fundacional, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), había sentado las bases definitivas del surrealismo en el cine. En este caso, la conexión Buñuel-Malle se potencia a través del coguionista de *Milou en mayo*, Jean-Claude Carrière. No olvidemos que este último escribió junto a Buñuel todos los guiones de la última fase del maestro: desde *Bella de día* (*Belle de jour*, 1967) hasta *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977). La única excepción de esta estrecha colaboración en el período considerado es *Tristana*, 1970.

circular y termina en el mismo lugar en el que comienza.⁵²⁵ La fiesta campestre —que venía con una impronta impresionista desde el exterior— se ha ido transformando sutilmente en un interior lúdico surrealista, con una clara mención a los primos mismos de las vanguardias del siglo XX.

La fiesta es interrumpida abruptamente por el sonido del timbre. Los personajes dos vecinos vestidos de cazadores, vienen a anunciar la catástrofe: «Ha llegado la gran noche, han ocupado la fábrica y secuestrado al contraamaestre». Es en este momento que se produce el segundo corte de luz que da lugar al segundo movimiento de expulsión de los personajes de la casa al exterior, ahora en plena noche.

Luego de sucesivas elipsis, Malle deposita a los personajes en una «caverna prehistórica» con imágenes del arte rupestre, continuando con su hilo conductor de recorrido por las artes plásticas.

El director resguarda a los personajes en esta «primera morada», en una puesta en escena que recuerda la iluminación de las pinturas de Caravaggio, y que evoluciona al final, en el enfrentamiento entre las dos mujeres, a una clara representación de *El aquelarre* de Goya. En el momento culminante del enfrentamiento familiar, ambas mujeres permanecen en un contraluz que dramatiza fuertemente la escena.



Por suerte para todos, al final no habrá ningún desenlace fatídico y todo volverá a la calma con el regreso a París de Charles de Gaulle.

THE DREAMERS: UN FILME CENTRÍPETO

En *Soñadores* (*The Dreamers*, 2003), de Bernardo Bertolucci, se vuelve a plantear la interrogante de hasta qué punto la gran Historia (nuevamente el Mayo francés) funciona como telón de fondo del relato en la ficción cinematográfica. El propio director, en una entrevista realizada en el mismo año de su estreno plantea el asunto: «Hablo de la utopía, del entusiasmo de esos meses, de esa edad. No me

⁵²⁵ Queda demostrado en este movimiento la versatilidad de la locación donde se filma la película, que a través de las conexiones en planta de los diferentes espacios permite una puesta en escena de movimientos de cámara con muy pocos cortes, que reproducen este movimiento circular de los personajes a través de toda la casa, volviendo al lugar de origen.

interesa la Historia con mayúscula. O tal vez, la Historia está también en las historias individuales de tres muchachos que viven juntos en esos días, en esos meses. Con todo el entusiasmo de esa época, un entusiasmo que ahora ya no veo más»⁵²⁶. La cuestión es dilucidar en qué sentido y de qué manera la Historia se inmiscuye en las historias individuales de estos jóvenes enclaustrados en ese apartamento parisino mientras afuera se suceden los enfrentamientos y las luchas callejeras. Desde nuestra perspectiva (y siguiendo con la analogía geométrica utilizada en el análisis de *Milou en mayo*), *Soñadores* es un filme centrípeto: los tres jóvenes encerrados en ese apartamento parisino —cuyo sentido vital se reduce al puro sexo y a la mera representación de sus íconos cinematográficos— son una muestra condensada de la multitud anónima que se manifiesta en las calles. En este caso, como veremos más adelante, el deterioro escenográfico del interior —representado por el caos y la acumulación de basura— funciona como metáfora del propio conflicto interior de esos jóvenes atrapados en un espacio laberíntico de impronta haussmaniana.



Uno de los aspectos interesantes de *Soñadores* son los códigos psicoanalíticos utilizados por el director en su abordaje fílmico⁵²⁷ de los sucesos sociopolíticos de Mayo del 68. La familia burguesa como última frontera infranqueable que impone sus límites a esa bacanal lúdico-sexual, emparenta

⁵²⁶ Entrevista realizada el 8 de julio de 2003 por Giovanni Bogani titulada *El viento loco del 68*. Véase www.cineeuropa.org.

⁵²⁷ El psicoanálisis está presente en varias de las películas del director. En *La luna* (*Luna*, 1979) se recrea la relación incestuosa entre una madre (exitosa cantante de ópera) y su hijo adolescente; en *Último tango en París* (*The last Tango in Paris*, 1972) los avatares y cambios de comportamiento abruptos —patentes en el principio y el final del filme— de su protagonista principal (Marlon Brando), están motivados, en última instancia, por el fantasma de su mujer muerta. En este caso, hilos invisibles conectan a nuestro personaje masculino con el clásico juego dominante-dominante de las redes familiares.

notoriamente a esta película —pero desde un punto de vista diferente— con *Milou en mayo*. Ahora, el eje central que vertebraba a este último filme (la propiedad privada y las disputas hereditarias) se sustituye por la complejidad patológica de los lazos incestuosos entre hermano y hermana; lazos que al final se amplían a la relación padre e hija (ese sería el sentido último del intento de suicidio pergeñado por la joven).

Otro aspecto relevante de *Soñadores* es cómo el trío juvenil difumina permanentemente la frontera realidad-representación iconográfica en un proceso de simulación (que se refuerza por la omnipresencia de espejos en casi todas las escenas). Se trata de una simulación que claramente podemos conectar y asemejar a la *promenade* campestre de seudoliberación de los personajes de *Milou en mayo*.

Existe en *Soñadores* -similar a *Milou en mayo*- un viaje primigenio, una conexión con los orígenes, con lo atávico. Lo que cambia es que en lugar de una caverna prehistórica lo que aparece ahora es una carpa que contiene los cuerpos desnudos —infantilmente eternos— de nuestros tres protagonistas jóvenes. Inducidos por la joven, lo único que les queda es una muerte con sabor romántico.

Finalmente, al adoquín⁵²⁸, que es arrojado desde el exterior e impacta en una ventana, se le puede atribuir un doble sentido. Por un lado, es un elemento que permite «oxigenar» y devolver a la vida a nuestro trío-infantil; por otro lado, servirá ahora para devolver a nuestros jóvenes catapultándolos hacia la marea anónima que se manifiesta caóticamente en las calles. Es un movimiento que, de alguna manera —y en una especie de proceso restitutivo— revierte el carácter centrípeto que hasta ese momento habíamos propuesto para interpretar el filme. De todas maneras, lo interesante es como esa traslación del individuo (el trío como «mónada») y su nueva fusión con el colectivo externo permite difuminar esa conflictividad (siempre expresada en clave psicoanalítica por Bertolucci), que ha estado latente, pero nunca se ha resuelto, en el interior de esa masa juvenil, anónima y gelatinosa.

BAJO LOS ADOQUINES... LA CARPA

La película se desarrolla casi en su totalidad en un apartamento haussmanniano. Estos apartamentos, resultado de la aplicación en París del Plan Haussmann, tienen un desarrollo en planta en que los espacios de recepción y los dormitorios principales dan a la calle, y los demás espacios como los de servicio, se ubican hacia atrás, ventilados e iluminados a través de ventanas que dan a pozos de aire y luz. Estas plantas necesariamente se resuelven a través de estrechos corredores que conectan los diferentes espacios de la familia burguesa con los espacios de servicio. El recorrido a través de estrechos corredores se hace laberíntico y cuando se accede a ellos se observa claramente el cambio del tratamiento de su arquitectura en cuanto a las calidades y terminaciones.

⁵²⁸ Es posible concebir que el adoquín tiene la misma función metonímica que los cortes de luz en *Milou en mayo* (en el sentido de catapultar a los diferentes personajes hacia el exterior).



Bertolucci nos introduce en una familia de clase media alta, intelectual, moderna, que vive en un apartamento ubicado en el bulevar Saint Germain, el bulevar del Mayo francés. Esta clara referencia al mayo francés y la ubicación del apartamento con fachada a este bulevar permitirán además de otros elementos narrativos, la irrupción del adoquín desde la calle donde se producen las manifestaciones, en el apartamento, hacia el final de la película. Una línea de diálogo permite ubicar al edificio en este bulevar: los jóvenes hermanos le dan la dirección de su casa a Matthew, su nuevo amigo americano. Por otra parte no elude la propuesta escenográfica, el concepto que la ordenanza de este plan tenía. La idea de la construcción de un París morfológicamente homogéneo, hizo diseñar a Haussmann una ordenanza que organizaba el edificio de acuerdo a la clase social de sus habitantes, desde el piso noble hasta las buhardillas de los sirvientes. También, una línea de diálogo y una acción, nos coloca rápidamente en la casa de estos dos hermanos, casa que se ubica en el tercer piso para familias con buen poder adquisitivo. Es evidente que esos valores han cambiado con el tiempo, por dos importantes motivos, primero por la introducción del ascensor y a consecuencia de ello la revalorización de las plantas altas.

El movimiento inicial de los jóvenes por las áreas laberínticas de servicio, representa metafóricamente la conflictividad y las contradicciones de estos tres jóvenes, que no pueden salir de ese laberinto físico e intelectual y participar de lo que ocurre paredes afuera, la revuelta del Mayo francés. La puesta en escena es una muestra condensada de los miles de jóvenes que se manifiestan en las calles, nuestros tres protagonistas se ven encerrados en este espacio para intentar desarrollar un descubrimiento que está latente en el exterior y que Bertolucci vincula —y en cierta forma reduce— a cuestiones sexuales vinculadas a la conflictividad juvenil de estos tres personajes y por ende a todos los jóvenes que están afuera manifestándose.



La primera parte de la película cuando Matthew llega al dormitorio asignado, y luego al despertar busca un baño, se filma en esos pasillos estrechos de puertas iguales y homogéneas que le hacen ir descubriendo espacios de este sector del apartamento, con una actitud por parte del actor, de extrañeza, lo que refuerza la idea de ese espacio laberíntico ajeno a él, al que, poco a poco se irá introduciendo física y psicológicamente, al entrar en los juegos de los dos hermanos. El baño blanco, en fuerte contraste con los pasillos, es reforzado estéticamente por la introducción de una luz diáfana que viene del pozo de aire y luz, lo que le da cierto aire de irrealidad, y por la irrupción de espejos que se irán multiplicando a lo largo de la película en los diferentes espacios del apartamento. Esos espejos concentrarán aún más a los jóvenes, a través de las miradas y sus contactos corporales, y producirán un efecto crecientemente alienante de los hechos de la calle. Por otra parte, el director utiliza estos espejos y el patio de aire y luz, ya sea como elementos de información de aquello que está fuera de campo y aparece en la diégesis cinematográfica, o como recurso estético que devuelve una imagen, que la refleja o, como introducción de los personajes. A través del uso de la profundidad de campo, Bertolucci dialoga de un espacio a otro introduciendo poco a poco la escenografía total de este apartamento.

En el primer recorrido que Matthew hace por este laberinto, descubre la puerta del dormitorio de Theo, y ve a los dos hermanos desnudos durmiendo juntos. La escenografía de este cuarto representa las inclinaciones de Theo por el cine, la música y la política, inclinaciones que tendrán algunas diferencias con el pensamiento del joven americano. Los elementos políticos del atrezzo un busto luminoso de Mao, afiches o fotos del líder chino, muestran su supuesta filiación a este dirigente comunista. El dormitorio con dos puertas que lo conectan, por un lado, con el espacio laberíntico de pequeñas dimensiones (a través de una puerta ordinaria), y por otro, a través de una puerta de tablero empapelada, con el cuarto de su hermana Isabelle opera como un espacio de transición. En cambio el cuarto de



la joven —que no aparece hasta el final de la película—, nos muestra una faceta de ésta que no se había expresado hasta el momento. Se trata de una especie de santuario al que no deja pasar a nadie, de muebles finos y clásicos, con elementos que la vinculan a su niñez. Un cuarto ordenado y pulcro que se opone claramente al cuarto juvenil de su hermano Theo.

Paralelamente a la exacerbación de los instintos sexuales de estos jóvenes, el director presenta el deterioro creciente del espacio interior a través de la escenografía (expresado en la basura que ellos van acumulando en el apartamento). Se suceden así las escenas que nos van mostrando una mancomunidad creciente entre ellos. Que Bertolucci termina cerrando con una circunscripción centrípeta al interior del apartamento al construir una piel intermedia —la cabaña original o la tienda original— entre la casa y el individuo. Esta tienda que remite a la actitud infantil de los tres jóvenes, está construida con telas y muebles.

Es inevitable hacer aquí una analogía entre ambas películas y referirnos a la necesidad histórica de definir cómo fue la primera casa. En ambas películas la actitud del director es diferente, en *Milou en mayo*, Malle coloca a los personajes en aquella caverna primigenia para refugiarse de la intemperie; en *Soñadores*, Bertolucci lleva a estos jóvenes a un refugio, pero en este caso a una tienda infantil.⁵²⁹

Finalmente, al regresar los padres, encuentran un apartamento abyecto, totalmente desordenado, sucio y apestoso, y a los jóvenes dentro de la tienda, desnudos.

La señal —el cheque— que los padres dejan, lleva a Isabelle a intentar la eliminación del trío con gas. Una señal del exterior impide esta muerte inminente; un adoquín entra por la ventana y los

⁵²⁹ El recorrido que hace Joseph Rykwert en *La casa de Adán en el Paraíso*, Gustavo Gili. Barcelona, 1999, a través de las discusiones respecto a la primera morada, nos ubica en las distintas posiciones teóricas que han marcado a la arquitectura sobre este tema, muchas veces tan antagónicas como lo son las dos propuestas finales de Louis Malle o Bernardo Bertolucci.

despierta: «la calle entró por la ventana» —dice Isabelle—. En realidad, es la Historia la que entra por la ventana. Ellos despiertan de su encierro y salen a una calle llena de manifestantes enfrentados a la policía, quizás bajo el impulso de que, tal vez, efectivamente debajo de los adoquines está la playa⁵³⁰.

El encierro espacial en ese apartamento laberíntico al cuál fueron sometidos hasta ese momento nuestros tres jóvenes por parte del director, se transforma en unaseudoliberación sublimada de sus instintos a través de la violencia incendiaria contra el orden establecido.

⁵³⁰ «Bajo los adoquines, la playa» era una clásica consigna de Mayo del 68 utilizada por los jóvenes como metáfora de la nueva filosofía de vida y una libertad a conquistar.